



### **Retrato de Cumellas en la Trienal**

Cera, Milán, 1957. Fondo Javier Carvajal Ferrer, Archivo General de la Universidad de Navarra

# El objeto intencional (la mirada corta de la cámara sobre la obra de javier carvajal)

Ana Espinosa García-Valdecasas

Arquitecto, Universidad Politécnica de Madrid, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, anaespinosagv@yahoo.es

*The search for diverse meaning within the scope of space, the void placed between an individual and physical objects, has been the foundation of contemplation in art, at a time when the main focus wasn't perspective but rather an approach to the inanimate, centring on corporal existence and the projection of the object itself. In the XIX century photography becomes a powerful essay in this sense. It adds to its documental character the potential of capturing processes in action, and experimental focus in everyday occurrences. Moholy-Nagy described it as the image of imagination because it completes the pure visual sense of the machine with the artist's intellectual experience. That deliberate look at architecture has a deep value that transcends a simple descriptive approach. When the object of photography is an ephemeral architecture, it also becomes a vital instrument in which its tie to the existential offers a possibility of future knowledge. This same quality is extended to the interchangeable space around the furnishing. From different types of photography taken during the period, be it amateur, professional, documental or subjective, we set the objective of examining the ambit around the physical object in the work of Javier Carvajal; architect who checked his task down to detail around the very object since the beginning. His projects are expressed and heightened by the experience of the senses, and the images restore the very essence of works which are extinct today. The different approaches in photography are offered as another element of study of the architect and his work. Whoever observes the images takes part in a sequence that the visual artist began as a process of interpreting the meaning of being among physical objects.*

*La búsqueda de significados en el ámbito más cercano del espacio, el lugar entre la persona y las cosas, ha sido la base de contemplación en la pintura cuando la perspectiva no era la protagonista, sino el acercamiento próximo a lo inanimado, concentrando la mirada sobre la existencia corporal y su proyección hacia el objeto. La fotografía se convierte en el SXX en un poderoso medio de ensayo en este sentido. A su carácter documental se suman su capacidad de recoger procesos en acción y su enfoque experimental, incluso dirigido a lo cotidiano. Moholy-Nagy la describió como la imagen de la imaginación, al completar la puramente óptica de la máquina con la experiencia intelectual del artista. Esa mirada intencionada hacia la arquitectura tiene un valor que trasciende un mero acercamiento descriptivo. Cuando lo fotografiado es una arquitectura efímera se convierte, además, en un instrumento imprescindible en el que su relación con la experiencia ofrece una posibilidad de conocimiento futuro. Esta misma cualidad se extiende a la visión hacia el espacio del mueble, a lo cambiante. El propósito es recorrer desde la fotografía de época de diversa condición- de aficionados o profesionales, documentalista o subjetiva -esta esfera alrededor del objeto en la obra de Javier Carvajal; arquitecto que desde el comienzo dilató su labor hasta el detalle en torno a él. En su arquitectura el concepto del proyecto se expresa y realiza en la experiencia fenoménica y las imágenes devuelven la esencia de los trabajos hoy desaparecidos. Las distintas aproximaciones en la captura óptica se ofrecen como otro elemento de estudio de la obra y el personaje. Quien observa las imágenes participa de la secuencia que el artista visual inició como un proceso de interpretación sobre el significado de estar entre las cosas.*

**keywords** Carvajal, Object, Vision, Material, Fleeting, Furnishing / Fotografía, Carvajal, Objeto, Visión, Material, Efímero, Mueble

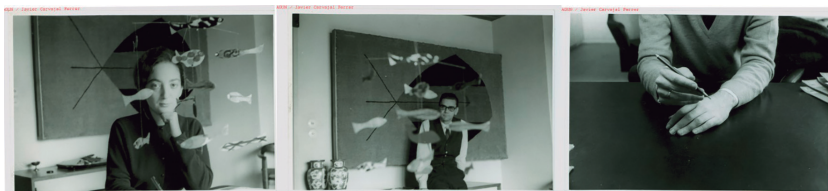
Javier Carvajal defendía que en toda investigación (sea artística o científica) hay una cualidad poética, una intuición propulsora que sin negar la razón “pone en duda su valor normativo absoluto”<sup>1</sup>.

Esta actitud se detiene en ocasiones en lo aparentemente contingente: el objeto. Para Husserl todas las vivencias se refieren necesariamente a ellos y en la sociología de Mannheim es precisamente el vínculo con lo existencial lo que brinda una “posibilidad de conocimiento” y conlleva a una valoración de la vida cotidiana<sup>2</sup>. La contemplación profunda de lo real de Hopper hace que Muñoz Molina lo defina como aquel que “explora las fronteras visibles e invisibles entre las personas y las cosas”<sup>3</sup>. Los ejemplos son incontables.

Con la fotografía como soporte se especula sobre la mirada del arquitecto hacia las cosas, que servirán de “cauce a la belleza formal”, no como “subproducto de la funcionalidad, sino en su auténtico valor”<sup>4</sup>.

## la proyección hacia el objeto

Entre las fotos personales del arquitecto, se aglutinan unos pequeños retratos de comienzo de los sesenta<sup>5</sup>. Son una serie espontánea que realiza el matrimonio Carvajal como una simple diversión. Blanca se sitúa en primer término, mientras que Javier mantiene la distancia con la cámara. En ambas escenas intervienen los mismos elementos: al fondo un pez de Jesús de la Sota y delante, interrumpiendo la figura, un móvil muy liviano que repite el motivo.



**f1\_Javier Carvajal, Blanca García-Valdecasas**

Retratos, Madrid, 1960. Fondo Javier Carvajal, Archivo General de la Universidad de Navarra

Son objetos de casa, que acompañan al habitante en el ambiente doméstico, los que constituyen el argumento del retrato. ¿Pretende ser un alegato del papel que las cosas desempeñan en la obra y vida del arquitecto?

El cuadro de Jesús de la Sota en último término y la veladura sobre la figura humana que produce el móvil son en cierta forma una reminiscencia del pabellón de la Trienal de Milán y los mecanismos empleados entonces: la persona ocupa aquí el lugar que en aquel desempeñaban los objetos y éstos el de la arquitectura de mallas livianas. No son casuales los elementos elegidos, incluso se produce la desaparición de alguno que disturba la simplicidad pretendida<sup>6</sup>. La abstracción geométrica y su conciliación con la figura humana constituyen la razón del encuadre.

Es fácil la referencia a las fotografías de los miembros de la Bauhaus, en las que prevalece una nueva dimensión visual que hace pedazos el concepto de la imagen tradicional del retrato. Ejemplo claro es el *Autorretrato en la bola* de Marianne Brandt, alumna del taller de metalurgia, en el que el rostro reflejado en la bola de Navidad une el

## **el objeto intencional (la mirada corta de la cámara sobre la obra de javier carvajal)**

culto a la persona al material objeto de sus manipulaciones. “¿Había algo más lógico como artista/creador activo que hacer de la propia imagen la primera obra autónoma en ese recorrido hacia el futuro?”<sup>7</sup>.

La fotografía, más allá de la mera transmisión de la figura, es un vehículo de reivindicación de una actitud vital y posibilita una visión idealizada. Las imágenes se impregnan de un fuerte componente estético, aún en manos legas, y el objeto se convierte en un eficaz instrumento para transmitir la intención. A la pregunta de Baudrillard<sup>8</sup> de si siente el hombre moderno la necesidad de sus objetos no hay más que acercarse al retrato para descubrir en los precursores de la modernidad una respuesta afirmativa.

Entre estas fotografías caseras del arquitecto, se halla un caso en el que se llega a encuadrar sólo las manos, blandiendo el lápiz de trabajo sobre un tablero oscuro. El objetivo se traslada del rostro a la extremidad y el elemento imprescindible para hacer realidad la acción y el pensamiento; el instrumento es un apéndice del propio cuerpo. Se desprende de ella una sensibilidad hacia la existencia corporal que se reconoce en la reflexión de Pallasmaa describiendo la sincronía del ojo, la mano y la mente en el proceso creativo:

“A medida que se perfecciona gradualmente la interpretación, la percepción, la acción de la mano y el pensamiento pierden su independencia y se convierten en un sistema subliminalmente coordinado de reacción y respuesta. Finalmente, es el sentido del yo del creador lo que parece estar realizando la tarea, como si de su sentido existencial emanara la obra o la representación”<sup>9</sup>.

En esta reproducción *amateur* resuena el recuerdo de la magistral fotografía de Catalá Roca de las manos de los miembros del grupo R. Esta vez la imagen de la obra final es sustituida por el objeto necesario para su concepción.

Javier Carvajal no destaca por su incursión en el mundo de la fotografía. Las imágenes carecen de habilidad técnica, pero se manifiestan como reflejo del optimismo de esa primera década, centrada en la investigación de nuevos caminos para la arquitectura.

Sin embargo, no se puede dejar de nombrar su primer retrato profesional en el que, vestido informalmente, se inclina sobre los planos, evitando el estatismo del posado; en primer término papeles y telas arrebujadas se confunden. Todo ello transmite un clima de reflexiva creación pero también comunica una actitud vital, activa, gracias a la fuerte componente diagonal de la figura. El fotógrafo parece conformarse con capturar un instante de lo habitual.

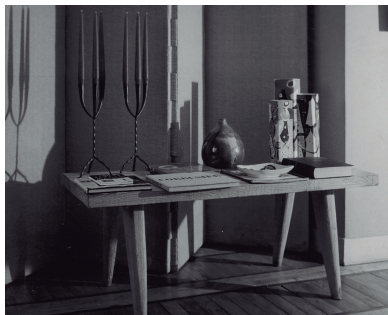
## **las cosas en el espacio cotidiano**

Cinco tomas a modo de naturaleza muerta introducen el primer lugar fotografiado vivo como arquitecto. No están fechadas, pero el conjunto de elementos que componen las estancias son suficientes para afirmar que se trata de su vuelta de Roma, antes del cambio a Bretón de los Herreros<sup>10</sup>. La manera de mirar de la cámara, sin disfunciones, no evita los elementos perturbadores del lugar original y los restos del propietario en un piso de alquiler. Son encuadres de carácter documentalista, realizados probablemente con el fin de difundir los primeros muebles diseñados por Carvajal.

El espacio funcional –con la distribución flexible típica de Gutiérrez Soto–, no se puede caracterizar si no es en relación con ellos. Sin embargo no son utensilios puramente organizativos; en este espacio heredado el objeto introducido tiene un “alma” con distinta simbología que el mueble moderno transformable o el interior burgués.

Para Baudrillard los objetos (sobre todo los muebles) tienen además de su practicidad “una función primordial de recipiente, de vaso de lo imaginario. A lo cual corresponde su receptividad psicológica. Son así reflejo de una visión del mundo”<sup>11</sup>.

El objeto es imagen de la acción posible sobre él. En esa función primordial de recipiente, el material se manifiesta como esencia. Alvar Aalto definía los materiales del ambiente doméstico por sus cualidades sonoras, visuales, conductivas y táctiles en función de su relación con el cuerpo<sup>12</sup>.



**f2\_Piso-estudio de la calle Goya**

Autor desconocido. Fondo Javier Carvajal, Archivo General de la Universidad de Navarra

Carvajal elige reiteradamente la madera, que “guarda el tiempo en sus fibras”<sup>13</sup>, como elemento principal de la estructura de sus asientos y mesas, evitando el acero cromado<sup>14</sup>. No la barniza, la deja en crudo, sólo tallada. El material así entendido es un elemento más en el sistema de signos: papel, madera y cerámica establecen una relación más allá de sus formas (libro, tabla, vasija) en la creación del ambiente.



**f3\_Estudio en Bretón de los Herreros**

Autor: José Calvo. Colección particular

## el objeto intencional (la mirada corta de la cámara sobre la obra de javier carvajal)

Esta relación entre la materia del objeto y de la obra se hace patente en la atmósfera densa de los reportajes que hace José Calvo del estudio de Bretón de los Herreros y las viviendas sociales del El Salvador. El fotógrafo convierte en la esencia de su poética el espacio solitario y sus objetos: el estudio del arquitecto tiene rastros de actividad; las fotografías de El Salvador, a pesar del cuidado amueblamiento, despiertan la tristeza de la profundidad del espacio vacío, sin signos de pertenencia.

La cámara de Calvo impregna cosas con la mirada, como decía Deleuze<sup>15</sup> del cine del neorrealismo italiano. A través de las imágenes se puede sentir la textura áspera de los paños de ladrillo y la tersura de los artículos de madera. Las fotografías refrendan una arquitectura en la que está fuertemente presente “el ingrediente táctil inconsciente de la vista”<sup>16</sup>.

### la exhibición

El objeto alejado de su entorno futuro o natural, integrado en la arquitectura como recipiente efímero, supera su utilidad convirtiéndose por un espacio de tiempo en elemento para ser simplemente contemplado y, en ocasiones, palpado. No se trata de la búsqueda de la inutilidad dadaísta y de lo que califica Benjamin<sup>17</sup> como su “destrucción irreverente del aura”, sino de su inserción en ese entramado de elementos que es la obra arquitectónica, para ser descubierto en su esencia corpórea.

Es muy exacta la traslación a la arquitectura que hace Zumthor de la expresión “estado de cosas” del escritor Handke: “pensar los edificios como un estado de cosas, cuyas particularidades deben conocerse correctamente y llevarse a un mutuo entramado objetivo”<sup>18</sup>.

Los proyectos de las tiendas de Loewe, y los pabellones de la Trienal de Milán<sup>19</sup> y la Exposición de Nueva York tienen en común su razón de ser para la exhibición del objeto. Cada instalación es “un estado de cosas” que forma una entidad: la obra arquitectónica. Todos ellos han desaparecido pero queda el importante legado de la fotografía para establecer un vínculo con su existencia, más allá de la virtualidad de los documentos de proyecto.

En una de las imágenes de la Trienal de Milán la arquitectura se deshace en un velo. El fotógrafo se sitúa en el ámbito capturado entre la circunferencia interior de malla metálica y el cuadrado delimitador, en el lugar donde los arquitectos establecen la iluminación sobre los muros perimetrales de ladrillo encalado; la luz rebota y rompe a través de la malla en el espacio en el que los protagonistas son los objetos de los artistas<sup>20</sup> y los productos de artesanía popular que parecen flotar sobre el pavimento geométrico de José María Labra, suspendidos o elevados mediante bases que repiten la geometría del círculo.



f4\_Instalación de la Trienal de Milán

1957, Autor desconocido. Fondo Javier Carvajal. Archivo General de la Universidad de Navarra

El fotógrafo no interviene, mira y da forma a lo que recibe. Su encuentro con la obra es preciso y se distancia de la copia. La cámara no se centra en los objetos, se dirige a la malla que permite apreciaciones inusuales ofreciendo una lectura despintada de las cosas expuestas. El personal enfoque no busca una descripción pormenorizada del espacio y sus cosas, pero es quizás el que mejor transmite hoy la esencia de la operación que describe Vaquero Turcios tras la visita a la feria: un lugar de “una tensa emoción dramática”, con elementos industriales “pero que adquieren personalidad poética”<sup>21</sup>.

Berger escribía en una carta sobre el espacio: “un cuadro se convierte en lo que es de acuerdo a como mantiene unidas las cosas, o a cómo no consigue mantenerlas unidas”<sup>22</sup>. Esta definición se podría trasladar a la dimensión de la fotografía, no se trata de composición sino de cómo la cámara es capaz de mantener unido el espacio físico y sus cosas a la observación diferida sobre el papel.

Los espacios que Carvajal diseña para Loewe<sup>23</sup> entre 1959 y 1964 suponen una transformación del local comercial. Vicente Vela, diseñador del mítico logo de la marca, explica la capacidad de significar de la arquitectura en la evolución de la imagen:

*“Se renueva la imagen pero también, junto con ella, lo que se quiere representar. Se va a dar por tanto una apariencia nueva de una renovación real. Por ello, resultaba muy conveniente que lo hiciera precisamente a través de su arquitectura”<sup>24</sup>.*



**f5\_Instalación de Loewe Madrid**

Autor desconocido, colección particular

Javier Carvajal trabaja con lo transitorio ante la necesaria rotación de los artículos. Actúa como el director que monta una escena en la que la arquitectura es el marco integrador. Con palabras de Gadamer se podría decir que la esencia de la obra es ser “ocasional”, “de modo que la ocasión de la escenificación la haga hablar y permita que salga lo que hay en ella”<sup>25</sup>, la naturaleza de lo que se muestra. La ocasión del objeto expuesto de forma esporádica, para ser entregado al uso para el que fue concebido, determina el significado del proyecto desde esta oportunidad en que es pensado.

La abundancia de imágenes hace llegar la habilidad del arquitecto articulando ambientes y materiales. Existe una poética constructiva que ensalza el proceso –la capacidad de reunir y ensamblar respetando la naturaleza del material– y el aspecto táctil de la obra.

Catalá Roca introduce en varias de ellas la figura humana, enfatizando el cambio de concepto de venta en los espacios de Barcelona (mujer atisbando el interior desde la calle a través de unos escaparates inusualmente diáfanos; elegantes dependientas en movimiento, desenfocadas, portando artículos que se repiten en el espacio de exposición; maridos que esperan leyendo el periódico en un rincón de cómodas butacas...).

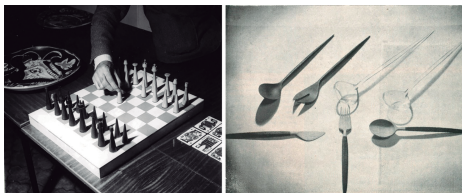
## el objeto intencional (la mirada corta de la cámara sobre la obra de javier carvajal)

Por el contrario, en las reproducciones de Madrid (entre otros de Portillo, Dolcet y Focco), se fotografía la tienda solitaria, la atmósfera del espacio y sus objetos. Las veladuras de seda del escaparate presentan un interior de carácter casi doméstico, de techos y estanterías de nogal en las que simpatizan la molicie del cuero y la tela junto a la redondez de los objetos finlandeses; las sillas se disponen alrededor de mesas-expositores de tablas ensambladas, son los recipientes de los elementos más pequeños. Las fotografías retransmiten cómo se mantiene mediante estos mecanismos ese “estado de cosas”, aún con el ir y venir de artículos.

Sublimar el placer de comprar y poseer es el objetivo de todas ellas.

### sólo el objeto

En la descripción del objeto aislado se encuentran las imágenes realizadas para ilustrar los apartados de Diseño Industrial de la revista *Arquitectura* o para la descripción de elementos singulares en alguna obra. Entre las primeras destacan las fotografías de los cubiertos del Hotel Son Vida o el ajedrez fabricado para la firma Loewe<sup>26</sup>, y del segundo caso la reproducción de la pila bautismal de la iglesia de Vitoria de Koch.



**f6\_Ajedrez para Loewe y Cubiertos para el Hotel Son Vida**

Autor desconocido.

*Catálogo de Muebles años 50-60 FCOAM y Muebles+decoración, vol. 4 (Madrid:1958) 219*

Estas piezas tienen en común que la actuación del arquitecto se limita a un único componente (piedra, plástico, madera) sobre el que se desarrolla el pensamiento constructivo. Sus formas depuradas, incluso muy sencillas, evidencian la óptima utilización de la materia, atenta a su estructura. Los cuerpos que surgen de su manipulación nacen inherentes a su materialidad; ésta se configura como esencia de ellos y su uso.

En todas, la fotografía busca la autonomía estética, con una fuerte influencia de la tendencia subjetiva de Otto Steinert. No son simplemente el reflejo de una realidad sino que destacan el carácter expresivo y libre de la obra, conseguido a través de la mirada transformadora del autor. Las imágenes descartan los detalles sobre la situación espacial general; los encuadres se centran en los objetos, enfatizando su individualidad tras su representación. Si aparece la persona es de forma parcial (mano sobre ajedrez) para cargar de significado corporal a la pieza. Se puede hablar de retratos de objetos.

Esta mirada cercana y absorta no carece del conocimiento técnico necesario para significar las particularidades del material, de manera que se aprecien los detalles de sus superficies. En la fotografía de los cubiertos de madera de ébano y plástico del Hotel Son Vida éstos arrojan diferentes sombras sobre el plano que los soporta; en el caso de los últimos, los contornos se desvanecen y mezclan con el dibujo que traza su proyección, poniéndose de manifiesto su transparencia y condiciones reflectantes.



La fotografía en la representación magnificada del objeto próximo subraya detalles escondidos. Benjamin, refiriéndose a la manipulación del decurso de la imagen en las escenas cinematográficas, dice que la cámara sondea la realidad más instintiva, “gracias a ella tenemos la experiencia de lo visual inconsciente”<sup>27</sup>. Tal afirmación puede trasladarse a estas iconografías estáticas: el aislamiento del trascurso del espacio del objeto y el factor de atemporalidad inducen a la participación de quien recibe las imágenes, no ya como sujeto pasivo; el objeto es un elemento de reacción poética que invita a ser conocido consciente y directamente y el observador despierta a la comprensión del poder cohesivo de los sentidos.

La observación, la planificación del encuadre y la creatividad convierten a la fotografía del objeto útil en una empresa intelectual, que colabora con la realizada por el arquitecto desde el origen (el dibujo de nuevas realidades que aún no existen). Las líneas abstractas “cargadas de valor significante”<sup>28</sup> se concretan en el objeto y es la particular mirada de la fotografía hacia él la que vuelve a dar luz al proceso creativo, que subyace callado en la forma y materialidad del cuerpo final. Somos más conscientes del fin del mismo gracias a las imágenes.

La experiencia artística resulta un modo de proporcionar conocimiento.

## el objeto y su ausencia

Comenzaba el recorrido con el espacio habitado por el arquitecto –su figura y sus cosas en los primeros años de ejercicio profesional– y termina con el rol del objeto en su casa de Somosaguas.

Desde el punto de vista de la comunicación de las imágenes, en ella confluyen tres formas muy distintas de retratar la arquitectura: la película de Carlos Saura con cámara de Luis Cuadrado, las fotografías de Francisco Gómez para *Arquitectura* y *Nueva Forma* y las publicadas en diversas revistas de decoración y hogar de aquellos años<sup>29</sup>.

Las primeras visiones en ser difundidas son las de *La Madriguera*. Luis Cuadrado sigue la estela del cine europeo –el neorrealismo italiano y la *Nouvelle Vague*– e intenta establecer nuevas conexiones con los personajes y el espacio a través de secuencias puramente ópticas, como la aparición de tiempos muertos o la prolongación de imágenes estáticas. La arquitectura funciona como estructura del lenguaje visual, pero más allá de ser un mero escenario toma un claro papel en la trama de la obra<sup>30</sup>.

El rodaje se produce antes de que la casa sea habitada, aunque ya han llegado unos pocos enseres de la familia<sup>31</sup>. Éstos son el medio para desarrollar, desde el comienzo, el argumento de la trama. Saura realizará ciertas manipulaciones sobre ellos con el fin de construir el contexto de la casa ficticia (como la introducción de cortinas de un gris plomizo o la desaparición de las sillas Loewe del comedor). Además, la cámara dotará de un filtro uniforme a un espacio que se caracteriza por la diversidad de sus elementos. Enmudecen los signos del lenguaje arquitectónico, las juntas y detalles, y el ambiente se despoja de su materialidad.

El recurso utilizado permite representar la fragilidad de una modernidad dogmática que se tiene que alejar de la riqueza de la realidad construida. Según avanza el guion, la protagonista cultiva el recuerdo a través del repentino culto a sus objetos, viviendo el pasado como si fuese el presente hasta la distorsión total de la realidad. Las piezas del arquitecto, falseadas, son sustituidas por los elementos del recuerdo.

Las imágenes de las diversas revistas de la época (realizadas entre 1970 y 1972) dejan constancia de lo diferente del sitio que sería el hogar de la familia Carvajal. Se puede apreciar como trascienden los trabajos recientes de espacios expositivos en el discurso de las cosas en el espacio doméstico. El arquitecto cuida su colocación y diseña expositores, sistemas de anclajes en muros y extiende signos de entidad objetiva a

## el objeto intencional (la mirada corta de la cámara sobre la obra de javier carvajal)

elementos arquitectónicos, como los paneles correderos o los frentes de armario en los que la función se desvanece bajo su fuerte apariencia escultórica. En la continuidad del lugar de relación los objetos, ensalzados, funcionan como focos de atención sensorial en la organización espacial.

En el total del área de relación conviven el sillón de Eames junto a una mecedora y mobiliario diseñado por el arquitecto; lámparas de Poulsen, ángeles barrocos y corales en vitrinas; cortinas de seda en tonos cálidos y mesas de plástico brillante; granito y hormigón; gres y cerámica de Cumella. Farreras y Rivera se exhiben junto a tallas del SXV que emergen en sus nichos sobre dados de hormigón. Puertas con vocación de mural y rejas metálicas, donde colgar cuadros aleatoriamente, cierran y abren el espacio (la precisión en la elección del lugar de cada cosa y lo aleatorio tienen cabida en la casa). Al contrario que en *La Madriguera*, ésta no es un continente y los objetos dialogan con la arquitectura en la creación de una atmósfera.



f7\_Biblioteca de la casa Carvajal

Madrid, Autor desconocido, publicación en *Hogares modernos* n. 46 (Madrid:1970) 65

Heidegger deja una visión evocadora de ese vivir junto al objeto en la figura de la centenaria casa en la Selva Negra, donde el habitar fue capaz de construir: “Aquí a la casa la ha erigido el ejercicio reiterado de la capacidad de dejar que tierra y cielo, divinos y mortales entren simplemente en las cosas”<sup>32</sup>.

En el mismo año del rodaje de *La Madriguera*, 1969, realiza Francisco Gómez una serie de fotos que se centran en los exteriores de la vivienda. El “poeta de paredes cochambrosas” –que tanto asombraba a Cualladó, pues había pasado varias veces por esa pared sin ver nada<sup>33</sup>– es igualmente lírico ante la aridez de un muro de hormigón. Gómez encierra el espacio en visiones planas, escogiendo fragmentos en los que confronta la exactitud geométrica de lo arquitectónico con lo impredecible del crecimiento natural de la vegetación que lo acompaña. “Son cosas quietas, silenciosamente prendidas en el aire”<sup>34</sup>.

Bergera habla de una “distancia física y metafórica”<sup>35</sup> respecto el edificio que fotografía. Sus tomas de la casa Carvajal retransmiten lo solitario del momento creativo, huyendo del elemento humano.

Las visiones, aparentemente simples, están profundamente meditadas. Sin ser descriptivos, sus enfoques sobre el acceso sean quizás los que mejor expresan la idea del proyecto: Gómez mira al vacío generado por la independencia de los sólidos de hormigón, la

profundidad de la sombra cruza el papel enfatizando la dislocación del volumen que emerge del suelo; la puerta es el objeto ausente de la fotografía, que el arquitecto esconde en la depresión del umbral de entrada.

Acerete –en un texto escrito ante una de las fotografías personales del autor– habla de sus especiales encuadres sobre los elementos arquitectónicos: “aislándolos’ en su subjetividad artística nos ha mostrado un universo”<sup>36</sup> En el caso que nos ocupa se diría que la imagen de Gómez enfoca al objeto ausente. Este “no estar” es muy diferente de la desaparición *sauriana*, en la que el objeto escogido es violentado por el pasado hasta su total retirada.

Luis Cuadrado rodó en 1969 unos exteriores yermos, deshumanizados, en consonancia con el argumento de la película. Francisco Gómez, desde la intemporalidad de sus imágenes, capta lo que el arquitecto prepara para el futuro desde la abstracción del lenguaje arquitectónico. Hubiese sido interesante poder contar con nuevas fotografías suyas una década más tarde, cuando el hombre en colaboración con el tiempo había realizado sosegadamente la labor que el arquitecto ofrecía: construir un lugar desde el habitar.

## una visión integradora

Para Benjamin la arquitectura ha sido de siempre el prototipo de una obra de arte cuya recepción tiene lugar en medio de la distracción. “El arte de construir no ha estado nunca en reposo. La recepción de los edificios acontece de una doble manera: por el uso y por la percepción de los mismos. O mejor dicho: de manera táctil y de manera visual”<sup>37</sup>

Se puede afirmar que el modo de aprehensión de la belleza arquitectónica no necesita siempre del recogimiento o el culto sino que puede ser acostumbrada. En este sentido hablan las fotografías que han ido ilustrando este texto. Espacios de diverso uso y tamaño en los que la mirada cercana revela el deseo de una vida impregnada naturalmente por la experiencia estética. El objeto, dice Carvajal, contribuye a “familiarizar la belleza en la vida cotidiana del hombre”<sup>38</sup>.

Fiel a su tiempo, entiende la cualidad de lo habitual y el valor fenomenológico del “objeto intencional” desde una visión integradora en la que interviene también la comprensión profunda de la historia: “de nada sirve saber que las cosas existen. Es preciso fundirse con ellas, verlas, tocarlas, acariciarlas casi, para captar la plenitud de la belleza y la lección de otros hombres”<sup>39</sup>.

Zumthor, en su disertación de lo que denomina “*la dura pepita de la belleza*”, concluye: “La realidad de la arquitectura es lo concreto, lo convertido en forma, masa y espacio, su cuerpo. No hay ninguna idea fuera de las cosas”<sup>40</sup>.

El acercamiento a lo concreto en estas obras de Carvajal habría sido incompleto sin sus fotografías ¿Cómo penetrar sin ellas en la experiencia de realidades que ya no existen?

Ha sido el artista visual el que se ha sumergido en lo tangible y sus imágenes han dado lugar a interpretar el significado de “estar en el horizonte práctico” entre las cosas.

## notas

1. Javier Carvajal, “Siglo xx y la crisis de Europa”, en *Javier Carvajal* (Pamplona: T6 ediciones, 2012), 26.
2. Hannah Arendt, “Filosofía y sociología”, en *Existencialismo y compromiso* (Barcelona: RBA Libros, 2013), 21-46.
3. Antonio Muñoz Molina, “El viaje a lo real”, en *El País digital* (4 diciembre 2010).

## el objeto intencional (la mirada corta de la cámara sobre la obra de javier carvajal)

4. Antonio Muñoz Molina, "El viaje a lo real", 32.
5. Las fotografías están sin datar pero han de ser posteriores a septiembre de 1959, fecha en que contraen matrimonio.
6. En la serie aparecen y desaparecen pequeños objetos del mueble del comedor. Se eliminan unos jarrones excesivamente presentes. Se puede observar la diferencia en las dos fotografías escogidas del conjunto.
7. Jeannine Fiedler, "El autorretrato: la fotografía como desencadenante de la percepción reflejada", en *Bauhaus*, editado por Jeannine Fiedler y Peierabend Feierabend (Colonia: Konemann, 1999), 155.
8. Jean Baudrillard, en *El sistema de los objetos* (Méjico: SXXI editores, 1994), 27.
9. Juhanni Pallasmaa, *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2012), 90-91.
10. Sobre la mesa de entrada, a modo de ara profano, se dispone un monográfico de Le Corbusier, *Une petit maison*, Il cuore della cita Ciam y unas cerámicas junto unos candelabros. En la estantería, libros sobre Sao Paulo, América y Holanda. Carvajal viaja a Sao Paulo en 1954 y disfruta como pensionado en la Academia en Roma hasta 1957, año en el que realiza un extenso viaje por Europa. A su vuelta de Roma comenzará a diseñar su propio mobiliario muy influido por los nórdicos; será un rasgo común de su generación.
11. Baudrillard, *El sistema de los objetos*, 27.
12. Alvar Aalto, "El racionalismo y el hombre", en Göran Schildt, *Alvar Aalto de palabra y por escrito* (El Escorial: El croquis editorial, 2000), 126-136.
13. Aalto, "El racionalismo y el hombre", 39.
14. El banco que diseña en 1959 de madera de pino o emberro tiene una estructura metálica muy liviana, de cuadradillo de acero pintado en negro de 15mm, que al desaparecer enfatiza la horizontalidad del mueble. La silla Granada diseñada para el Pabellón de Nueva York será una excepción con la aparición de un expresivo pie de acero acabado en un anodizado cobre mate, la estructura del asiento y el almohadillado se forran en piel. Es significativo que en su casa definitiva no aparezcan asientos de Le Corbusier o Mies y que la única pieza icónica sea el sillón de Eames, de nuevo de madera y piel.
15. Gilles Deleuze, *La imagen tiempo* (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1987), 15.
16. Juhanni Pallasmaa, *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos* (Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2012), 26.
17. Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Méjico: Editorial Itaca, 2003), 90.
18. Peter Zumthor, *Pensar la Arquitectura* (Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2014), 33.
19. Proyectado en 1957 junto a García de Paredes durante su estancia en Roma.
20. Se exponen obras de Cumellas, Susana Polac, José Luis Sánchez, Farreras y Arcadio Blasco, mobiliario de Fisac, Coderch, Correa y Milá, tapices de Jesús de la Sota, telas de Viudes, Molezún y Clara Szabó.
21. Joaquín Vaquero Turcios, "Crisis en la trienal" en *Revista Nacional de Arquitectura* 191 (1957): 33.
22. John Berger, "Espacio (de una carta a Sven Blomberg)", en *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible* (Madrid: Ardora Ediciones, 1997), 27.
23. Javier Carvajal se convertirá en el arquitecto de la firma Loewe en ese periodo de tiempo que corresponde con la expansión de la marca. Diseñará las tiendas de Madrid Bilbao, Sevilla, Valencia, Palma de Mallorca, Granada, Las Palmas y Londres , las oficinas y exposición de Barcelona (1960-63) y la fábrica Taurus de Madrid, así como las del Hotel Alfonso XII de Sevilla, Hotel Hilton en Madrid y el Hotel Presidente en Barcelona y el Mencey en Tenerife.
24. María Antonia Frías, "Moda y modernidad", en *Loewe años 60. Cuestión de estilo* (Pamplona: Servicios de publicaciones de la Universidad de Navarra, 2008), 10.
25. Hans Georg. Gadamer, "El fundamento ontológico de lo ocasional y lo decorativo", en *Verdad y Método* (Salamanca: Ediciones Sígueme, 1993), 98.
26. En el Fondo Javier Carvajal del AGUN se encuentran los planos originales tanto del ajedrez como de los cubiertos. En las publicaciones de la época hay datos contradictorios respecto a la autoría: en *Arquitectura* n6 (1959) aparecen ambos objetos como de Javier Carvajal; mientras que en *Muebles+Decoración* vol4 (1958) los cubiertos de plásticos aparecen como de José Luis Sánchez; por otro lado en el catálogo de Muebles de los años 50-60 de la FCOAM se adjudica a Picardo el ajedrez. Puede que fuesen obras en colaboración, en cualquier caso la autoría de Javier Carvajal es indudable.
27. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, 84-86.
28. Javier Carvajal, "El proyecto como Instrumento y como Expresión", en *Curso Abierto. Lecciones de Arquitectura para Arquitectos y no Arquitectos* (Madrid: COAM, 1997), 105.

29. La casa se publica en los números 46 y 48 de *Hogares modernos* (1970) y en el número 46 de *Arte y hogar* (1972).
30. Ana Espinosa "La casa Carvajal en La Madriguera", *RITA: Revista indexada de textos académicos* 1 (2014): 88-95.
31. En la película se observan dos sofás de Biosca, las lámparas de Poulsen, la mesa de comedor y mesas auxiliares dibujadas por el arquitecto, y el sillón que Eames diseña para Billy Wilder. Junto a ellos, un mosaico romano que se incorpora en la fase de proyecto y una escultura en el exterior de Amadeo Gabino. No aparecen, sin embargo, las sillas Loewe que formaban parte del comedor.
32. Martin Heidegger, "Construir, habitar, pensar". Conferencia presentada al Segundo coloquio de Darmstadt "Hombre y Espacio" (Darmstadt, 1951).
33. Carlos Cánovas, "Paco Gómez. Un trazado propio", 5 Transcripción de la conferencia con motivo del simposio "Paco Gómez y la fotografía de su época" (2011), <https://fotocolectania.wordpress.com/2011/02/22/pacogomez-untrazadopropio/>.
34. "Francisco Gómez", *Arte fotográfico* 200 (1968). Número extraordinario.
35. Iñaki Bergera, "Mirar entre líneas. La arquitectura que fotografió Francisco Gómez", en *Archivo Paco Gómez. El instante poético y la imagen arquitectónica* (Madrid: Comunidad de Madrid, 2016), 311.
36. J.C. Acerete, "Percepciones subjetivas ante una foto de Gómez", *Afal* 29 (1961).
37. Acerete, "Percepciones subjetivas ante una foto de Gómez", 93.
38. Javier Carvajal, "La necesidad arquitectónica", en *Curso abierto. Lecciones de arquitectura para arquitectos y no arquitectos* (Madrid: COAM, 1997), 43.
39. Javier Carvajal, *Memoria de actividades como Pensionado en Roma* (1957).
40. Carvajal, *Memoria de actividades como Pensionado en Roma*, 37.

## bibliografía

- \_AA.VV. *Archivo Paco Gómez. El instante poético y la imagen arquitectónica*. Madrid: Comunidad de Madrid, 2016.
- \_AA.VV. *Loewe años 60. Cuestión de estilo*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2008.
- \_Arendt, Hannah. *Existencialismo y compromiso*. Barcelona: RBA libros, 2013.
- \_Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 1965.
- \_Baudrillard, Jean. *Le système des objets*. decimo tercera. París: Éditions Gallimard, 1968.
- \_Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Méjico: Itaca, 2003.
- \_Berger, John. *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. Madrid: Ardora ediciones, 1997.
- \_Cánovas, Carlos. "Fotocolectania" (2011). Acceso 15 Mayo, 2016 [https://fotocolectania.files.wordpress.com/2011/02/paco-gc3b3mez-un-trazado-propio\\_para-pdf.pdf](https://fotocolectania.files.wordpress.com/2011/02/paco-gc3b3mez-un-trazado-propio_para-pdf.pdf)
- \_Carvajal Ferrer, Javier. "Casa Carvajal. Madrid 1965-1966", *AV: Monografías* (1996): 24-25.
- \_Carvajal, Javier. *Curso abierto: lecciones de arquitectura para arquitectos y no arquitectos*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1997.
- \_Carvajal, Javier. "La arquitectura del siglo XX y la crisis de Europa". En *Javier Carvajal*, editado por AA.VV.. Pamplona: T6 ediciones D.L., 2012.
- \_Carvajal, Javier. "Casa Carvajal", *Hogares Modernos*, abril (1970): 62-69.
- \_Carvajal, Javier. "Cuando la casa es jardín", *Arte y Hogar* 46 (1972): 8-17.
- \_Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1987.
- \_Espinosa, Ana. "La casa Carvajal en La Madriguera", *RITA: Revista indexada de textos académicos* 1 (2014).
- \_Fiedler, Jeannine, y Peter Feierabend. *Bauhaus*. Colonia: Könemann, 1999.
- \_Gadamer, Hans Georg. *Verdad y método*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1993.
- \_Heidegger, Martin. *Construir, Habitar, Pensar*. 1951.
- \_Muñoz Molina, Antonio. *El País digital*, 4 Diciembre, 2010, acceso 9 Septiembre, 2015, [http://elpais.com/dia-rio/2010/12/04/babelia/1291425137\\_850215.html](http://elpais.com/dia-rio/2010/12/04/babelia/1291425137_850215.html).

## el objeto intencional (la mirada corta de la cámara sobre la obra de javier carvajal)

- \_Pallasmaa, Juhani. *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2012.
- \_Pallasmaa, Juhanni. *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- \_Schildt, Göran (ed.). *Alvar Aalto de palabra y por escrito*. El Escorial: El croquis editorial, 2000.
- \_Vaquero Turcios, Joaquín. "Crisis en la Trienal", *Revista Nacional de Arquitectura* 191 (1957): 32.
- \_Zumthor, Peter. *Pensar la Arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

### CV

**Ana Espinosa García-Valdecasas.** Arquitecto por la ETSAM (1998). Beca de Formación de profesorado de la Universidad Politécnica de Madrid (2001). Desde 2002 es Coordinadora de la Cátedra Blanca de Madrid (UPM), dirigida por Ignacio Vicens. Perteneció al Grupo de Investigación "Cultura del hábitat", responsable desde 2010 de la línea de investigación "Materia y Espacio", que se vincula a la docencia por medio de la asignatura Taller Experimental I. Ha leído una comunicación en el II Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna de la Fundación Alejandro de la Sota (2015) y publicado diversos artículos relacionados con su investigación sobre Javier Carvajal en publicaciones especializadas y revistas indexadas. Ha impartido charlas en cursos en diversas universidades españolas. Colaboró en proyectos singulares en los estudios de Javier Carvajal, Blanca Lleó y Rafael Olalquiaga. Actualmente codirige el estudio Espinosa + Moreno arquitectos. Su trabajo ha sido premiado, publicado y expuesto.